

Variaciones de un motivo de Charles Baudelaire: el hombre metropolitano en Karmelo Iribarren

RAFAEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ
University of North Carolina

Resumen

El presente artículo analiza las variaciones del motivo literario del *flâneur* en dos poemas de Karmelo Iribarren: “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”, recogidos en *Seguro que esta historia te suena* (2012). Las apariciones de personajes femeninos permiten un estudio de la lírica de Iribarren en contraste con la de su claro referente, Baudelaire. En este último caso, Walter Benjamin ha analizado en “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939) la presencia del espectro femenino, que huye como un rayo, pero que el *flâneur* encuentra como una fantasmagoría urbana. Esos fantasmas se manifiestan a través de una mujer que “aparece/ desaparece”. Iribarren se insertaría, entonces, dentro de esta tradición de la lírica amatoria urbana iniciada por Baudelaire.

Palabras clave: *flâneur*, espectralidad, modernidad, lírica urbana, Karmelo Iribarren, Charles Baudelaire

Abstract

The present article analyzes the variation of the *flâneur* literary motif in two poems by Karmelo Iribarren, “Seguro que esta historia te suena” and “La mujer de mis sueños”, collected in *Seguro que esta historia te suena* (2012). The appearances of female characters allow a study of Iribarren’s lyrical style, in contrast to that of his clear reference, Baudelaire. In this last case, Walter Benjamin has analyzed in “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939) that the spectral presence of a woman, who flees like lightning, and the use of *flâneur* displays her as an urban fantasy. Those ghosts are manifested through a woman who appears/ disappears. Iribarren is inserted within the urban lyric, initiated by Baudelaire and canonized through the criticism of Walter Benjamin.

Keywords: *flâneur*, spectrality, modernity, urban lyric, Karmelo Iribarren, Charles Baudelaire



1. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

En este ensayo estudio la formación del sujeto lírico metropolitano que realiza Karmelo Iribarren (San Sebastián, 1959) a través de las variaciones del motivo literario del *flâneur* en dos poemas: “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”, recogidos en *Seguro que esta historia te suena* (2012). En el primer poema citado se recrea el encuentro de miradas con una joven, que por un instante parece detener el tiempo. Mientras que en el segundo se añora el no haber encontrado nunca a esa mujer que aparece y desaparece, y que se convierte en un espectro en cada ciudad que visita. En este último caso, la presencia espectral recuerda al artículo de Walter Benjamin “Uber einige Motive bei Baudelaire” (1939)¹, puesto que el

¹ He consultado las traducciones tanto en inglés como en español. Ambas se encuentran citadas en la bibliografía.

filósofo alemán explica que el *flâneur* sale a la caza de fantasmagorías urbanas. Esos fantasmas se manifiestan a través de una mujer que “aparece/ desaparece”, como sucede en los poemas de Iribarren.

De ambos poemas se infiere una crítica profunda a los ritmos de vida de la ciudad, o, en términos de Olivier Mongin (2006), de la post-ciudad, caracterizada por crear realidades ilusorias como la que se manifiesta en ambos poemas del autor vasco. De ahí se revela una forma de entender la ciudad y constituirse como sujeto lírico en ella. Iribarren se inserta dentro de una tradición de poesía urbana, iniciada por Charles Baudelaire con su poema “À une passante”, que se encuentra en *Fleurs du mal* (1835). En su artículo, Benjamin diseccionaba el motivo del *flâneur* en Baudelaire, que más adelante analizo en Iribarren. Entre la Francia del siglo XIX y la España de finales del siglo XX median grandes diferencias socio-históricas. Sin embargo, entre ambos poetas hay una continuidad en la mirada lírica de quien intenta revelar los secretos de la urbe. Iribarren pasea por las noches de San Sebastián, entre bares y multitudes pobladas de gente anónima. Allí, siempre encuentra a esa mujer, que, a diferencia de la mujer objeto de deseo que se le escapaba a Baudelaire, es dueña de su destino y escoge no mirarlo, como sucede en su poema “Seguro que esta historia te suena”. Los poemas de Karmelo Iribarren se expresan a través de un monólogo interior, que se revela, ante el lector, en el uso de los versos en primera persona. A la vez, el lenguaje conversacional se refiere a un “tú” que parece elíptico, pero que se encuentra presente en las formas enclíticas de complemento indirecto como “verte” o las clíticas como “a ti”. Por tanto, debido a la falta de encuentro – entre el hablante lírico y el sujeto amado– se produce lo que en términos de Simmel es la *blasé attitude* (2012: 414), es decir, un tipo de hastío que se proyecta en el hablante lírico, como sujeto de la acción en la ciudad. Esta actitud podría relacionarse con la juventud que el poeta vasco transcurrió entre los años de plomo de la banda terrorista ETA y la generación de la heroína que asoló el País Vasco durante los años ochenta y noventa del siglo veinte. Los sobrevivientes quedaban en soledad por las innumerables pérdidas humanas, abocados a la experiencia traumática de la post-ciudad. Precisamente en “La mujer de mis sueños” se encuentran los pasos del poeta y la semblanza nostálgica de esa mujer que huye en los autobuses, las esquinas o los ascensores; una desazón melancólica que lo lleva a aislarse en el discurso interior, que conforma una sensibilidad urbana distinta a la decimonónica, ya que Baudelaire reproducía la naturaleza urbana a través de sus ruidos, sus multitudes o los rayos de la mirada². Iribarren es sintético en sus descripciones, su voz poética representa a un hombre solitario que solo se comunica con el texto, que mira desde el fondo de una barra, o que recuerda esa mujer ideal al llegar a una nueva ciudad.

En primer lugar, sitúo a Karmelo Iribarren en el contexto literario peninsular con el fin de facilitar posteriores aproximaciones y a la vez responder a las distintas tendencias críticas que han traído y llevado de una u otra escuela estética a un poeta con una voz tan singular

² En una entrevista que le realiza el canal de YouTube *territoriogastronómico* Karmelo Iribarren habla sobre las mujeres que aparecen y desaparecen de sus poemas. A la pregunta del entrevistador: “Otra cosa que se puede observar en su obra, sobre todo en estas cosas que va publicando en las redes sociales donde usted es bastante activo, es que hay una cierta...no sé cómo decírselo... hay una cierta... venganza. También es cierto que hay una mirada un tanto despiadada, si quiere, hacia un cierto pasado de cuando vuelve a ver a una mujer que le gustó, alguien que le interesaba en el pasado, alguien que vuelve a ver en el presente y dice ¿qué estuve haciendo yo allí con esto? [...] ¿hay este afán como de venganza?” (minuto 8:32-9:25), Karmelo Iribarren responde: “La mirada con respecto al pasado, curiosamente el pasado; los viejos tiempos, aunque no fueran buenos, se ven después con una cierta nostalgia, porque yo creo que solo porque éramos más jóvenes, y eso uno siempre lo añora. Quizá si nos enseñasen todo lo que hacíamos entonces diríamos «si aquí solo podríamos salvar eso» y la juventud sí que se suele añorar. La mirada despiadada, quizá puede ser la venganza de uno que no va a ser joven nunca más” (minuto 9:25-10:07). Esa nostalgia Iribarren la explica a través de la juventud perdida, aunque más que una venganza, en los poemas analizados, aparece casi como un lamento por la efervescencia de la ciudad y la rapidez de la vida. Contrasta, por tanto, la *blasé attitude* en términos sociológicos con la respuesta que da el propio poeta basada en la pérdida de la juventud.

como solitaria. En segundo lugar, me centro en una lectura de los dos poemas que he enunciado con anterioridad. Mi objetivo es analizar cómo se constituye el sujeto lírico en la poesía de Karmelo Iribarren, puesto que el poeta que aquí se analiza es una de las principales figuras de la lírica peninsular, tanto por su capacidad para llegar al gran público, como por representar una de las voces más particulares dentro de la poesía en español. La metodología de este ensayo se acerca a la sociología cuando se reflexiona sobre la formación del sujeto urbano contemporáneo, aunque su planteamiento es básicamente crítico-filológico. Mi análisis se fundamenta en el examen textual y el comentario de fenómenos métricos como el encabalgamiento, puesto que la forma viene cargada de significado. Para el examen textual y el comentario de los motivos literarios antes aludidos (la mujer que huye, la post-ciudad, la *blasé attitude*) apelo a autores como Simmel (2012), Berman (2010), o Benjamin (2003), quienes han abundado en la sociología de la ciudad y en cómo el contacto con la urbe conforma la experiencia fundacional del sujeto.

2. CONTEXTO LITERARIO: ENTRE LA REACCIÓN, LA EXPERIENCIA, EL REALISMO SUCIO O EL REALISMO LIMPIO

En el contexto poético peninsular de 1985 eran varias las corrientes poéticas presentes, como sostiene Raquel Lanseros (2016: 85- 99), quien construye un panorama de las tendencias líricas desde la aparición de los novísimos hasta la superación de su estética. Estas nuevas corrientes eliminaron del lenguaje lírico elementos retóricos o referencias culturales y, a la vez, aportaron una mirada urbana a sus poemas. Lanseros argumenta que

entre todos los tonos de la generación del 80, la llamada *Poesía de la experiencia* se había convertido en el más transitado, el más aplaudido, el más seguido, el más denostado –clara señal de éxito– y en el que estaban algunos, bastantes, de los poetas clave del momento. (2016: 87)

Entre ellos se encontraba Luis García Montero, quien en 1983 publicó en *El País* un manifiesto conocido como *La otra sentimentalidad* al que adhirieron, también, Álvaro Salvador y Javier Egea. En él se explicaba el origen de sus postulados líricos, entre ellos el valor del poeta que se comporta como un hombre normal y habla de sus intimidades. García Montero es uno de los poetas más representativos de la poesía urbana y gran avalista de la obra poética de Iribarren frente a la crítica no siempre favorable que ha sufrido el poeta vasco.

Precisamente, Remedios Sánchez (2016) articula las variedades líricas de finales del siglo XX y principios del XXI mediante la elaboración de una dicotomía de figuras influyentes en la poesía peninsular, usando dos de la poesía francesa, Baudelaire y Mallarmé, para simbolizar esa polifonía estética que vive la lírica peninsular hasta hoy en día:

Estamos, por tanto, ante un momento de polifonía singular y enriquecedora que viene a recordar mucho la dicotomía ante la construcción de la literatura de Baudelaire y Mallarmé. Como ya aclarara J. C. Rodríguez, “Baudelaire cuenta con el lector mientras Mallarmé con la página en blanco [...] la imposibilidad de la expresión, la obsesiva necesidad de silencio”. (Sánchez, 2016: 205)

En esa dicotomía, la poética de Karmelo Iribarren se sitúa del lado de Baudelaire, ya que llama al lector a presenciar lo voluble y la poesía de lo urbano. En los poemas que estudio en este ensayo se percibe en la mirada de Iribarren su cercanía estética al poeta francés, ya que ambos comparten una perspectiva urbana. Ello se puede leer tanto en “Seguro que esta historia te suena” como en “La mujer de mis sueños”. El sujeto masculino se encuentra vagabundeando por una ciudad nueva y descubre en los bares esa mujer ansiada. Sánchez ha establecido un eje de influencia que empieza por “Langbaum que surgió pujante en un momento

de crisis intelectual, ideológica y de cambio de valores [...] el melancólico Philip Larkin (tan marcado por el jazz) o, incluso, del italiano Pavese, aplicando un suave intimismo pero separando el yo poético del yo real" (2016: 259). La poesía de Iribarren alude a Larkin en innumerables ocasiones. Además, los ambientes de sus poemas se sitúan en bares, en situaciones crepusculares donde se destila una suave melancolía, que no solo parece aludir a Larkin, sino también a ese intimismo de Pavese que comenta Sánchez. En Iribarren el intimismo se profundiza y es parte central de sus poemas, como marca identitaria del hablante lírico.

En esa estética de lo urbano también se ha situado a la poesía de la experiencia³. La mirada baudelaireana de la poesía española conecta el topos literario con la corriente que lo usa. En este sentido, Iravedra intenta darle una función a la representación de lo urbano como "lugar literario". Ese lugar es un tipo de decorado teatral en el que se configuran los hablantes líricos en la poesía de la experiencia. Dentro de ese decorado son elementos comunes: "los taxis, los semáforos, las vallas publicitarias, los vagones de metro, los hoteles, los neones o los bares" (Iravedra, 2007: 75). Precisamente, en la poesía de Iribarren los bares tienen dos funciones. Por un lado, son un lugar para un discurso interior e íntimo. Por el otro, favorece la observación y meditación sobre el paso del tiempo, esto es, un *locus* donde el amor pasa de largo sin tiempo para que se acabe produciendo ese hallazgo definitivo. Ambas funciones aparecen en los poemas que estudio. El paso fugaz de los humanos por la ciudad moderna sumerge al yo poético en un estado de nostalgia de lo nunca ocurrido. Además, esa imposibilidad se encuentra marcada por ritmos de consumo y de diversión que provocan en la voz poética de Iribarren una reflexión sobre los ritmos de la ciudad, que para los poetas de la experiencia, en concreto para Montero, se define así:

La ciudad es el territorio de la cultura contemporánea, y no porque represente un decorado superficial, sino porque aparece como el lugar donde se generan y se observan las contradicciones de los tiempos modernos. Es, por ejemplo, un territorio muy indicado para observar las tensiones que de un modo inevitable se producen entre identidad y homologación, entre singularidad y anonimato, entre las soledades y las multitudes. (García Montero, 2006: 101)

La voz lírica siempre plantea un proceso entre identidad y homologación, en el que usa su anonimato para observar. En concreto el yo poético de Iribarren se representa como un *flâneur* decimonónico en una metrópoli con ritmos que la diferencian de la ciudad baudelaireana⁴. En el caso de Iribarren se trata de una ciudad que vive aún más rápido, aún más degradada y que sumerge a todos en el anonimato, puesto que los sujetos observados por el poeta no tienen nombre hasta convertirse en una presencia espectral de la ciudad, un símbolo del agitado ritmo de la vida urbana.

Sin embargo, la crítica ha querido asociar a Iribarren con distintos grupos poéticos. Por ejemplo, se le ha agrupado con el realismo sucio, otro movimiento literario que surge a mitad de los años ochenta (con autores como Roger Wolfe, Violeta C. Rangel, heterónimo de Manuel Moya, o David González). La rabia, la exclusión social, el vómito, las drogas, la violencia y la noche son los principales temas y motivos del movimiento. No existe consenso crítico sobre la pertenencia a este grupo de Karmelo Iribarren; Luis Antonio de Villena ha acuñado el término "realismo limpio" (2000: 185-186) para evitar el prejuicio, que parecía extendido entre sus lectores, de que el poeta que aquí se estudia era un "mero discípulo de Roger Wolfe" (Villena, 2000: 185) –autor de origen británico afincado en España que había seguido el magisterio de

³ Por ejemplo, Araceli Iravedra en la introducción de su antología "Poesía de la experiencia" estudia "la iconografía de la realidad o el locus urbano" (2007: 75-83).

⁴ En el contexto latinoamericano Julio Ramos ha explicado como la ciudad "progresivamente pasa a ser el espacio del acontecimiento, de la contingencia instaurada por el flujo capitalista" (1989: 127). En el caso de Iribarren ese flujo se paraliza por el paso de esa mujer que desaparece, al igual que sucedía en el poema de Baudelaire.

los norteamericanos Charles Bukowski y Raymond Carver-. Sin embargo, Villena diferencia a Iribarren de Wolfe por su tono. Wolfe “suele ser rabia, bomba y agresión” (2000: 185). Por el contrario, según este crítico y poeta

Karmelo Iribarren, más carvertiano a su modo, casi nunca bronco ni truculento, es un hacedor del realismo más despojadamente cotidiano, un realismo que podríamos llamar (aparte algún leve toque explosivo o duro) minimalista, esencial o llanamente *realismo limpio*. (Villena, 2000:185)

Iribarren es un poeta del instante, esos momentos que retrata en “Seguro que esta historia te suena”, que destila a través de una profunda melancolía, provocada por una configuración urbana de la voz lírica. El mismo Luis Antonio de Villena esboza otro interesante panorama poético de las tendencias líricas de mitad de los años ochenta del siglo XX. Su antología *Postnovísimos* (1986) fue publicada un año antes de que Karmelo Iribarren diese a la imprenta su primer poemario, *La condición urbana* (1995). Villena reflexiona sobre los autores más jóvenes de aquel momento, dado que la generación novísima ya no estaba dentro de esa categoría de jóvenes. En buena parte de los casos, la estética de los novísimos había sido superada, salvo en autores como Blanca Andreu, que perpetúa un modelo de poesía esencialista con ligeros trazos surrealistas. Por consiguiente, Villena reflexiona sobre “Tradición, vanguardia y estética dominante”, tres conceptos entre los que se mueve la poesía de Karmelo Iribarren, puesto que reelabora tradiciones como la del *flâneur* baudelairiano, o el lenguaje transparente que toma prestado de modelos norteamericanos como Raymond Carver (y que también se encuentran en poetas españoles como su admirado Jaime Gil de Biedma), la poesía de la experiencia o el más contundente realismo sucio. Podríamos añadir a esta lista el prosaísmo conversacional e irónico de su compatriota vasco Jon Juaristi.

Estas peculiaridades alejan a la poesía de Iribarren de la estética novísima y de la lírica oficial representada por una élite académica, en cuyas filas se cuentan autores de la talla de Guillermo Carnero. La irrupción de la poesía de la experiencia –y la obra de su principal exponente, Luis García Montero– sirve de referente para Iribarren, aunque la poesía iribarriana se decanta por la búsqueda de una retórica aún más depurada de mecanismos tropológicos. Esas afinidades poéticas de Karmelo Iribarren las ha entendido Villena como síntomas de una generación abierta (1986: 29) en la que no se tiene conciencia de grupo, más bien, en la que existen maneras individualizadas de discurso lírico, como es el caso de Iribarren, cuya voz poética resulta difícil de agrupar en una generación.

El ensayo de Pablo Macías *Otra manera de decirlo* (2017), publicado por la editorial sevillana Renacimiento, es, hasta el momento, el único estudio monográfico dedicado enteramente a la poesía de Karmelo Iribarren. Macías recoge unas palabras del propio poeta en las que reconoce cómo la crítica siempre ha dudado de su coincidencias estéticas con las corrientes poéticas en las que se le ha querido encajar: “A mí no saben dónde meterme, si pudiesen me harían desaparecer, pero ya no pueden... No hay que hacer demasiado caso a todo eso, no merece la pena” (2017: 13). La duda del poeta se basa en una obsesión nominativa por parte de la crítica; en su propia declaración se encuentra la incerteza misma de quien cree pertenecerse a sí mismo y no a algún presupuesto generacional. Macías explica esta indefinición por parte de Iribarren diciendo que nunca se adscribió a ninguna de las corrientes pre-valetientes cuando inició su producción poética. Además, anota una serie de antologías en las que poetas de ambas estéticas compartían publicación. Por el contrario, otros como Bague, citado por Macías, afirman la pertenencia al realismo sucio de Iribarren:

entre sus principales nombres destacan Roger Wolfe, que introdujo este movimiento con *Días Perdidos en los Transportes Públicos* (1999), Karmelo Iribarren, Pablo García Casado, David González, Graciela Baquero y Violeta C. Rangel.[...] Estos autores

renuncian a las técnicas estilísticas y a los temas prestigiados por la tradición lírica española, y beben en el cauce de fuentes extranjeras [...] Iribarren aproxima su parquedad expresiva a las estampas de Raymond Carver [...]. (Macías, 2017: 139)

En la nómina de autores que realiza Bagué existen diferentes estéticas. Quizá Iribarren se aproxima más a Carver que a todos los anteriores, puesto que ambos parecen componer pequeñas escenas urbanas en las que el hablante lírico muestra una melancolía propiciada por los ritmos urbanos y que conforman al hombre metropolitano como sujeto lírico. Por todo ello, no creo que exista una pertenencia ni a la poesía de la experiencia, ni mucho menos al realismo sucio, ni al limpio. Si Karmelo Iribarren se ha instalado en la poesía peninsular es, creemos, porque su voz se adscribe a una 'línea clara' y porque los lectores homologan -gracias al efecto de identificación derivado del procedimiento de autoficción poética- su propia experiencia a la del hablante lírico.

3. EL FLÂNEUR EN LA POESÍA ESPAÑOLA O EL HOMBRE METROPOLITANO: EL CASO DE KARMELO IRIBARREN

Walter Benjamín en *El flâneur* estudia este motivo literario. Define su figura como "un botánico del asfalto" (1980: 50), o bien, "este hombre que vagabundea, que callejea de este paseante en Cortes, que diríamos en castellano a la ciudad de París" (Benjamin, 1980: 50- 51). En el caso de Iribarren, su paseo lo lleva a los bares y al recuerdo por su pequeña San Sebastián, donde encuentra vagabundeando a esa mujer que aparece y desaparece. Además, en alguna ocasión deslocaliza su viaje y el recuerdo le lleva a una ciudad anónima y a un bar sin nombre. En la figura del *flâneur* Benjamin analiza a lo que llama "las fantasmagorías de la vida parisina" (Benjamin, 1980: 53); en Iribarren las presencias espectrales se manifiestan en los bares, en las calles y en los autobuses. Este último elemento no existía como tal en el París decimonónico, pero la multitud y el trasiego de aquella ciudad se transforman ahora en autobuses o trenes que parten impidiendo el encuentro.

Otra de las marcas que tiene el *flâneur*, según Benjamin, es la de ser un asocial, ya que "la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores" (1980: 55). La voz lírica de Karmelo Iribarren parece aislada en un discurso interior alejado de la masa, incluidas las personas que van a los bares. El *flâneur* de Iribarren calla, observa y mira, busca una fugitiva mirada cómplice, pero nunca llega a intercambiar miradas. Fernández Cifuentes (2005) comienza comentando el soneto de Baudelaire *À une passante* y su posterior canonización por parte de Walter Benjamin como un tópico de la modernidad. El propio Cifuentes sitúa su argumentación preguntándose "¿Cuáles son sus huellas en la poesía española desde 1857? ¿Qué manifestaciones de esa mirada urbana moderna y de la neurosis que la acompaña se pueden encontrar en la poesía española en castellano?" (2005: 154- 155). En este sentido, este ensayo intenta responder esas preguntas, aplicadas al caso de Karmelo Iribarren, y, a la vez, pretende conectar su mirada urbana con la tradición establecida por el poeta francés. Por ello, el trabajo de Cifuentes sitúa las coordenadas de la poesía española y como se puede filiar el recorrido del tópico en la tradición hispánica.

El análisis aquí propuesto presenta paralelismos con el trabajo de Walter Benjamin sobre el *flâneur*, puesto que el motivo del paseante urbano al que se le escapa el amor se encuentra presente en los poemas de Iribarren. La voz poética de este último, como ocurriera con la de Baudelaire, se asila en la multitud ya que "el amor se le escapa al poeta" (Benjamin, 1980:60), tal y como ocurre en la poesía de Iribarren, incluso reproduciendo ese *jamaïs* baudelairiano, ya que la mirada no se corresponde, o bien, las tecnologías del transporte alejan al individuo de

su ser amado⁵. En este sentido, esa experiencia repetida con los años, constituye un tipo de “hombre metropolitano” caracterizado por una melancolía profunda, que en este ensayo conecta con la *blasé attitude* de Berman. Esa configuración del individuo separa a Iribarren de Baudelaire, puesto que se debe tomar en cuenta que parte de esa actitud deriva de los nuevos usos que la tecnología lleva a la ciudad. También se produce un cambio entre los lugares que frecuenta el *flâneur*: para el francés los lugares eran los cafés, mientras que para el poeta de San Sebastián generalmente son los bares nocturnos, entre la sombra y el humo.

Los ecos más potentes del poeta francés que podemos escuchar en la poesía española se encuentran en Iribarren, pero esos ecos llevan a preguntas sobre la estacionalidad y periodización en la recepción de *Fleurs du mal* (1835) en la poesía española, parafraseando a Fernández Cifuentes (2005: 155). En esa periodización, según Cifuentes, el primer paso sería Bécquer, al que llama apoyándose en la enciclopedia británica: “primer poeta moderno (2005: 155)”. Algunos como Octavio Paz han tratado a Bécquer como “un poeta débil”, sin embargo, otros como Luis García Montero han cuestionado la validez de esta consideración tratando de demostrar otros aspectos de la poesía de Bécquer, “capaz de dirigir los ritmos del lenguaje y la conciencia estética hasta un verdadero espacio de modernidad” (2005: 155). Cifuentes conecta a Jaime Gil de Biedma en esa tradición, dada su admiración por Baudelaire, Bécquer y Cernuda. Con estas influencias se puede contextualizar a Karmelo Iribarren, entre otros motivos, porque comparte con los poetas anteriores una forma de claridad lírica y urbana, condicionada por la modernidad. Algunos pasos intermedios para Cifuentes pueden ser los caminos abiertos por Juan Ramón Jiménez con *Diario de un poeta recién casado* (1917) y su encuentro con la ciudad de Nueva York. Cifuentes establece caminos alternativos como Federico García Lorca o Vicente Aleixandre, mencionando a Luis Rosales y Claudio Rodríguez, sin embargo, para enlazar la poesía de Iribarren con la tradición de Baudelaire vía Bécquer, creo que el camino más verosímil pasa por la poesía de Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero, ya que estos poseen una claridad lírica que se acerca estilísticamente más a la de Iribarren.

En este sentido, Cifuentes comenta algunos de los aspectos más problemáticos del artículo de Benjamin, que divide en “tres manifestaciones de una inquietante complejidad” (2005: 153). En primer lugar, el artículo se fija en “la mirada circulante” (2005: 154) de Baudelaire. En segundo lugar, en lo que llama “el doble poder de la mirada de la mujer” (2005: 154) que “rehace la vida” (2005: 154). Estos dos puntos se comunican entre sí ya que comienzan a establecer una relación de perspectivas entre sujeto y objeto lírico. En tercer lugar, Cifuentes fija su atención en “el despliegue formidable de tiempos” (2005: 154) puesto que se trata de un conjunto de tiempos verbales que trata de representar las vicisitudes del mundo urbano. En este sentido, Macías ha estudiado muy brevemente el *flâneur* en Karmelo Iribarren y comenta lo siguiente:

unas veces mero *flâneur* que observa en la distancia objetos y personas y otras activo protagonista de la acción como una presencia casi física que vehicula las tribulaciones emocionales del personaje. Eso sí, en ningún caso asistimos a una fusión entre el protagonista y la urbe [...]. (92)

⁵ Escribe Baudelaire en el último terceto de su *A une passante* “Ailleurs, bien loin d’ici! Trop tard! Jamais peut-être!” (1995: 362). Luis Martínez de Merlo ha traducido como “¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca!” (1995: 363). Esa movilidad entre el aquí, el allí y la lejanía y la fugacidad aparece en ambos poemas y como el mismo Merlo indica en la nota que realiza al poema “Este poema corresponde a la vena de poeta urbano de Baudelaire ha cultivado más que cualquiera de sus predecesores. Poeta de la ciudad moderna, aunque abomina de ella la necesita a la vez, Baudelaire se debate en esta paradoja por la que la escritura se abre paso” (1995: 363). Lo urbano en ambos autores late con fuerza para representar como desde la fundación de la poesía urbana se encuentra ese amor odio entre el poeta y la ciudad.

Macías parece no prestar demasiada atención a la referencia a Baudelaire, que se enuncia en más de media docena de poemas de Iribarren, en los que se encuentra a esa mujer que huye, desaparece y con la que no es capaz de entablar contacto. Esta cantidad de variaciones es un factor a tener en cuenta para situar al poeta que nos ocupa como referente de la poesía urbana, y de una estética autónoma dentro de las corrientes poéticas actuales. A este respecto, Sánchez anotaba que la poesía procedente de Baudelaire se encuentra muy cercana a la experiencia compartida. Ese rasgo lo podemos ver en los propios títulos de los poemas de Iribarren, por ejemplo en “Seguro que esta historia te suena”, donde se alude a la familiaridad con el lector, que conduce a la homogeneización, en términos de Montero, entre lector y voz lírica. Además, la palabra “historia” sublima la experiencia individual en un hecho compartido por la comunidad, favoreciendo ese proceso de identificación entre lector y hablante poético. En este mismo sentido, Berman sostiene que:

There is a mode of vital experience –experience of space and time, of the self and the other, of life’s possibilities and perils– that is shared by men and women all over the world today. I will call this body of experience “modernity”. To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world, and, at the same time, that threatens to destroy every we have, everything we know, everything we are. (Berman, 2010: 15)

La experiencia del poeta se plasma en el tiempo-espacio, en el poema que primero estudio. El espacio es representado a través de la barra de un bar, en ella se experimenta la transformación de la voz hablante, aunque vista con la desidia de quien ha vivido esa experiencia como condenado a vivir siempre los mismos hechos. Precisamente, a ese tipo de experiencia común es a la que se alude en este poema:

Al fondo de la barra
una mujer; una
mujer en principio
como tantas: que fuma,
bebe, ríe, charla, y se echa
la melena para atrás;
ya digo, como tantas.
Hasta que su
mirada se cruza acaso
con la tuya
-o a ti te lo parece-,
y por un breve
instante
el tiempo se detiene,
y esa mujer es única,
y todo cambia,
y todo puede pasar.
Todo.
También -como sucede
casi siempre-,
que no pase absolutamente nada.
(Iribarren, 2015: 47-48)

El poema transcurre en un bar sin nombre; a diferencia del poema de Baudelaire, el espacio no es la calle, es más bien el interior de un local. En este caso, la mujer tiene agencia ya que ella “fuma, bebe, ríe, charla y se echa la melena para atrás”. Esos verbos dotan a la mujer de identidad, acción y voluntad, mientras que en el poema de Baudelaire la mujer era descrita

como objeto inerte de la mirada de la voz lírica⁶. Esta diferencia reside principalmente en el contexto histórico cultural que produce el poema. La mujer española del momento ha ido ganando derechos desde el final del franquismo. De esta manera, la primera estrofa del poema da cuenta de la transformación de la mujer, ahora con potestad firme de actuación: “Al fondo de la barra/ una mujer; una/ mujer en principio/ como tantas”. Esa generalidad de la mujer que libremente consume al fondo de la barra lleva a la identificación que se produce retóricamente a través de la anadiplosis entre el primer y el segundo verso, que trae aparejado un frecuente encabalgamiento en la primera estrofa. Esa primera imagen de la mujer muta tras la primera estrofa y ello lleva a que “Hasta que su/ mirada cruza acaso/ con la tuya/ -o a ti te lo parece-”. Los sentidos activan una interpretación de la realidad, y la mirada conecta dos mundos: la voz masculina conecta con un tú, que actúa libremente. En ese momento el tiempo se paraliza: “y por un breve/ instante, el tiempo se detiene/ y esa mujer es única/ y todo cambia, y todo puede pasar./ Todo”.

El sentido del tiempo se altera por lo que parece ser una mirada, que convierte a “esa mujer” en única. El orden natural puede llegar a cambiar, pero no cambia. Como en la anadiplosis previa, la mujer vuelve a simbolizar lo múltiple, puesto que representa el todo, aunque ello sea imposible, en ese segundo que tanto recuerda al *éclair* de Baudelaire⁷. Ello lleva a que todo se transforme en nada y el poema acaba con una sutil melancolía de lo imposible: “También -como sucede/ casi siempre-,/ que no pase absolutamente nada.” El poema está compuesto de adverbios antónimos: “todo/ nada” o “siempre/ nunca” estas formas dan a entender la rapidez con la que las sensibilidades urbanas se representan. El encuentro, como ocurre en Baudelaire, se da en un lugar ruidoso.

De ahí que sea interesante fijarse en las últimas palabras que componen el verso final del poema, que son un adverbio y un sustantivo que enfatizan esa brevedad de la mirada entre los personajes del poema: “absolutamente nada”. Por otro lado, en el poema se enuncia una voz lírica que solo presenta su corporeidad a través de la mirada. Ello sumerge al hablante lírico en su psiquismo, y, por tanto, parece que no se trata de un reflejo de la realidad, sino de su propio interior, ya que la realidad se detiene con una impresión, pero que ni la voz poética reconoce como real “-a ti te lo parece-”, pero que acaba sin pasar nada de lo que se imagina. Ese mismo sintagma parece remitir a un apóstrofe, una conversación con un tú, que no se encuentra explicitado en el texto, pero al que se dirige, para captar su atención. Este tipo de representación recuerda las palabras de Simmel: “This physiological source of the metropolitan *blasé* attitude is joined by another source which flows from the money economy. The essence of the *blasé* attitude consists in the blunting of discrimination” (2012: 414). La actitud del hablante lírico coincide con esa *blasé attitude*, entre otros motivos porque el lugar donde sucede es un bar, en donde la situación “flows from the money economy”, y es que los protagonistas se encuentran consumiendo, de ahí que la mujer del poema no tenga tiempo para devolver la mirada. Este tipo de representación del acelerado ritmo de la ciudad ha sido explicado por Olivier Mongin en un libro que lleva por título *La condición urbana*, como el homónimo primer poemario de Iribarren de 1995, en el que plantea que la ciudad actual posee otros ritmos que la ciudad industrial:

⁶ En el texto original en francés es descrita en los dos primeros cuartetos: “La rue assourdissante autour de moi hurlait/Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse./ Une femme passa, d’une main fastueuse/Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;/ Agile et noble, avec sa jambe de statue” (Merlo, 1995: 362). Con brevedad el poeta describe esa fugacidad urbana en la que una mujer que se compara con una “estatura de estatua”, según la traducción de Merlo, desaparece entre la calle animalizada por los aullidos de la mañana.

⁷ “Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté/Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?” (Merlo, 1995: 362).

Hemos entrado en el mundo de “la posciudad”, una etapa en la que entidades ayer circunscritas en lugares autónomos ahora dependen de factores exógenos, principalmente, los flujos tecnológicos, las telecomunicaciones y los transportes... El equilibrio ideal entre los lugares y los flujos se ha vuelto completamente ilusorio. (Mogin, 2006:16)

Esa forma de “post-ciudad” se ve en los textos de Iribarren ya que el poeta se vuelve alguien que no está circunscrito a un lugar autónomo, más bien, necesita la movilidad para su propio sustento económico, lo que provoca que sus realidades acaben convirtiéndose en transitorias por las exigencias tanto comerciales como personales⁸. Por tanto, Iribarren basa su poema en la transitoriedad y brevedad como crítica de los ritmos de la posciudad. Los flujos tecnológicos convierten al encuentro amoroso en un imposible, debido a que se favorece la carencia de referentes urbanos

La Mujer de mis sueños, *Serie B* (1998)

En todas las ciudades
que he pisado,
me ha parecido verte:
un autobús que arranca
y que no cojo,
o un ascensor cerrándose,
o doblando una esquina hacia
la noche,
o al fondo,
entre humo y voces,
de un bar de madrugada...
En cualquier sitio, siempre,
tu imagen que aparece
y que desaparece.
(Iribarren, 2015: 44-45)

Los tiempos verbales usados en los primeros versos (*he pisado, ha aparecido*) traen al presente del lector la sensación de una temporalidad inacabada, que se enhebra por un conjunto de sensaciones inciertas por el flujo de la posciudad. Una imagen que huye, una ausencia constante que parece estar presente, pero que se desvanece. Todo ello provocado por la necesidad que tiene la vida letrada de buscar nuevos lectores, nuevas ciudades en donde promocionar una obra, buscar inspiración o simplemente el gozo de un solitario paseo nocturno después de una presentación. De esa manera, resarcirse del malestar que causa la eterna búsqueda de esa realidad ilusoria. En este sentido, las palabras de Mogin cobran especial relevancia, ya que “el equilibrio ideal entre los lugares y los flujos se ha vuelto completamente ilusorio” (2006: 16), como ocurre en el poema de Iribarren: desde su propio título, “La mujer de mis sueños” se refiere a un *topos* de mujer ideal que no existe, que ha sido destruido por una forma de entender la vida diferente, que castiga lo permanente y favorece lo efímero dentro de lo transitorio.

⁸ Luis Martínez de Merlo y Alain Verjat comentan que en el siglo XIX “los escritores son mal pagados: gozaban de escasa consideración y se les tiene por sospechosos; de hecho, la sociedad presiente que son un peligro para su quietud beatífica. [...] Esta precaria condición del escritor no traduce sino el divorcio entre el público y la literatura de creación, la que se aparta de la mediocridad y del arte de consumo” (1995:20). Algo ha cambiado, ya que Iribarren recibe el reconocimiento de un amplio sector del público, que lo lee y suscita una polémica crítica que ha sido explicada en el cuerpo del texto. La fuerza de su poesía reside en la capacidad que tiene para conectar con el lector y encontrar la identificación y homologación de la experiencia entre poeta y sujeto urbano, quienes viven un cúmulo idéntico de vivencias.

La tecnología aparece como enemiga de aquello que antes era estable, como las relaciones de pareja: “En todas las ciudades/ que he pisado,/ me ha parecido verte:/ un autobús que arranca y que no cojo,/ o un ascensor cerrándose”. Todo escapa con la presencia del poeta que parece perseguir un fantasma: los autobuses arrancan sin darle lugar a ser partícipe de esa huida, los ascensores pasan por distintos niveles de un edificio que la voz lírica no puede lograr. En estos versos, la presencia del encabalgamiento imprime una velocidad al poema, que transmite la imposibilidad del amor en una ciudad tecnologizada. López Merino (2004) apunta que “hay que señalar respecto al uso del encabalgamiento el hecho de que las más de las veces aparezca en los poemas o partes de poemas de carácter más descriptivo, dotándolos así de la ya mencionada agilidad y también restándoles adustez y aplomo” (s.p.). Este recurso aporta la ligereza necesaria para que el lector no se aburra de unos hechos que podrían parecer triviales, pero que van dirigidos a que el espectador que observa la escena se encuentre entre los versos con la voz lírica.

En la segunda parte del poema, la voz lírica vuelve a introducir al poema en un bar: “entre humo y voces,/ de un bar de madrugada.../ En cualquier sitio, siempre,/ tu imagen que aparece/ y que desaparece”. Vuelve a aparecer un lugar anónimo en una situación en penumbra, la elipsis marcada por los puntos suspensivos recuerda al *éclair* de Baudelaire, que ayuda a que el tiempo parezca detenerse. En los versos finales la “aparición y desaparición” de la mujer buscada lo sume en una especie de misterio. La voz masculina reafirma su solitaria individualidad, de esa manera problematiza la construcción del individuo en la posciudad. A ello se le debe sumar la explicación de Simmel sobre los conflictos de la modernidad “The deepest problems of modern life derive from the claim of the individual to preserve the autonomy and individuality of his existence in the face of overwhelming social forces, of historical heritage, of external culture, and of the technique of life” (2012: 409). La tecnología y la rapidez de la “postciudad” conlleva que la voz lírica se sienta sobrecargada y, a la vez, que ese encuentro nunca se produzca, debido al acelerado nivel de vida. De ahí que este poema esté cargado de una melancolía profunda por la impotencia para el hallazgo del amor en la ciudad, descrita en términos de “metropolitan *blasé attitude*” (Simmel, 2012: 414), que en Iribarren consiste en una añoranza de las condiciones urbanas para el encuentro amoroso.

En conclusión, el estudio del motivo del *flâneur* de Baudelaire, quien vivió deslumbrado por la modernidad de París, puede ser asimilado a esa nostalgia de la juventud, o bien en términos sociológicos a la *blasé attitude*. El contexto histórico en el que Iribarren transcurre su juventud fue marcado por los años de plomo de la banda terrorista ETA y la generación de la heroína, que asoló el País Vasco durante los años ochenta y noventa del siglo veinte. Estos factores pudieron influir tanto en la formación de su subjetividad como en la configuración de su voz poética a la vez que revelan la experiencia traumática de la post-ciudad. Por ello el cansancio de lo urbano que se aprecia en “Seguro que esta historia te suena” y “La mujer de mis sueños”. Ambos poemas presentan a un sujeto aislado, que busca pero no encuentra, que mira, pero todo parece cambiar ante sus ojos en segundos, como ocurre en el poema “La mujer de mis sueños” de su poemario *Serie B* (1998). La crítica ha intentado clasificar al poeta vasco, desde el realismo sucio al realismo limpio de Villena. Sin embargo, ninguno de sus críticos ha prestado atención a los motivos literarios como el *flâneur*, que lo encuadran con formas de entender la poesía urbana sin conciencia grupal. La poesía de Iribarren habla siempre en singular desde un yo solitario, un *tú* elíptico como el título de su poema “Seguro que esta historia te suena” o un *ella*, como ocurre en el poema “la mujer de mis sueños”. No hay verbos en plural. Hay una soledad habitada por personajes que escapan, aparecen y desaparecen. Su lírica está centrada en la problemática realidad urbana, y la construcción de una identidad poética solitaria, aislada y concebida a través de un psiquismo caracterizado por el cansancio, el amor y el odio a la ciudad. La sociología ha llamado a este fenómeno *blasé attitude*, al mismo tiempo que ha estudiado cómo este tipo de actitud se da en sociedades en las que el *fluir* del

dinero y la organización social impiden la construcción del individuo. Es vital atender a la complejidad de lo que parece claro y a la profundidad desde la que nos hablan los poemas de Karmelo Iribarren.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1995) *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat y trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BERMAN, Marshall (2010) "Introduction. Modernity- Yesterday, Today and Tomorrow", en *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, pp. 15- 36.
- BENJAMIN, Walter (2003) "On Some Motifs in Baudelaire," en Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume 4, 1938-1940*, ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, Cambridge, Harvard university Press, pp. 313-355.
- (1980) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción y edición de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- BLESA, Túa (2016) *Pequeños incidentes de Karmelo C. Iribarren*, Madrid, Visor, *El Cultural*, 3 de febrero 2017, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Pequeños-incidentes/39173> (3/2/2017).
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2005) "Miradas sobre el cuerpo (fragmento para una historia literaria de la modernidad en España)", *Anales de la literatura española Contemporánea*, 30, I-II, pp. 153-78.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006) "El poeta y la ciudad", *Los dueños del vacío: la conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, pp. 101-129.
- IRAVEDRA, Araceli (2007) *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- IRIBARREN, Karmelo (2015) *Seguro que esta historia te suena: poesía completa (1985-2015)*, Sevilla, Renacimiento.
- (2017) *Mientras me alejo*, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Visor, pp. 11- 13.
- LANSEROS, Raquel (2016) "Poesía española de los años ochenta y noventa: una aproximación a la pluralidad estética del periodo a través de obras ajenas a la tendencia dominante", en Remedios García Sánchez (ed.), *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 85- 99.
- MACÍAS, Pablo (2017) *Otra manera de decirlo: la poesía de Karmelo C. Iribarren*, Renacimiento, Sevilla.
- MONGIN, Olivier (2006) *La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires, Paidós.
- PENALVA, Joaquín Juan (2013), "Como la vida misma", *Diario Información*, 27 junio 2013, <http://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2013/06/27/vida/1389712.html> (3/12/2018).
- RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2016) “Baudelaire *versus* Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española”, en Remedios Sánchez García, ed., *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 257-266.

SIMMEL, Georg (2012) “The metropolis and mental life”, en *The sociology of Georg Simmel*, trad. del alemán de Kurt H. Wolff, New York, Collier-MacMillan Limited, London, pp. 409-423.

TERRITORIOGASTRONÓMICO Karmelo C. Iribarren «Hoy en día sólo los suicidas dicen la verdad », 15 abril 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TKzdfUux89U> (16/4/2020).

VILLENA, Luis Antonio (1986) *Postnovísimos*, Madrid, Visor.

— (2000) “Realismo Limpio”, *Teorías y poetas: panorama de una generación completa en la última poesía española, 1980-2000*, Valencia, Pre-Textos, pp. 185- 186.

LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2004) “Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren”, *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 8, <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm> (13 /12/2018).

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas